VOL 5

CUTTING CLUB



Isbjørnens anatomi

DESEMBER 2016

Isbjørnens anatomi

Oleh:
Kevin Aldrianza Devano
Magasinet Humaniora
Zygmunt Kałużyński

Ruang, Penonton, dan Alternatif

Oleh Kevin Aldrianza Devano

RUANG, PENONTON, DAN ALTERNATIF

Ketika beberapa orang mempunyai kebosanan pasti mereka akan mencari suatu hiburan. Beberapa dari mereka ke tempat hiburan, beberapa dari mereka mencari hiburan bars. Proses dari pencarian hiburan juga sexing dimanfaatkan oleh orang-orang yang mempunyai daya nalar Icreatif. Mereka adalah orang-orang yang sangat membantu adanya hiburan bare bagi masyarakat. Dalam hal ini orang-orang tersebut dapat juga memberi hal bare yang dapat dimanfaatkan oleh banyak orang. Hal inilah yang banyak kita temukan dalam masyarakat kita saat ini, menonton film sebagai hiburan yang modern.

Film—atau sinema—dapat dinikmati dari berbagai kalangan, usia, dan status. Film mudah dimengerti karena dapat didengar dan dilihat. Meskipun dahulu ada juga film bisu yang diciptakan oleh para sineas generasi awal. Dengan begitu, ada beberapa hal yang dapat diartikan bahwa film juga merupakan hal yang rumit tetapi luas serta universal. Bagaimana seorang sineas dapat menciptakan suatu karya film yang menghibur, sedangkan ada beberapa sineas lain yang mempunyai ideologi berbeda, ataupun yang tidak ingin menyangkut ranah komersil akan membuat film yang diartikan sebagai media ekspresi.

Film harus dipertunjukan kepada penonton tanpa terkecuali. Komersil maupun bukan, film adalah media yang harus diberikan kepada orang-orang. Maim dari itu sekarang banyak sekali kita temukan pemutaran-pemutaran film balk komersil maupun altematif dimana perkembangannya berdampak terhadap masyarakat, termasuk mahasiswa.

Pemutaran film pada awalnya hanya dilakukan di sebuah bioskop dan merupakan suatu hal yang mewah. Bioskop komersil merupakan salah satu tanda kesuksesan ekonomi suatu daerah, seperti baru-baru ini suatu daerah di Jawa Tengah, Cilacap, barn saja meluncurkan wacananya untuk membangun

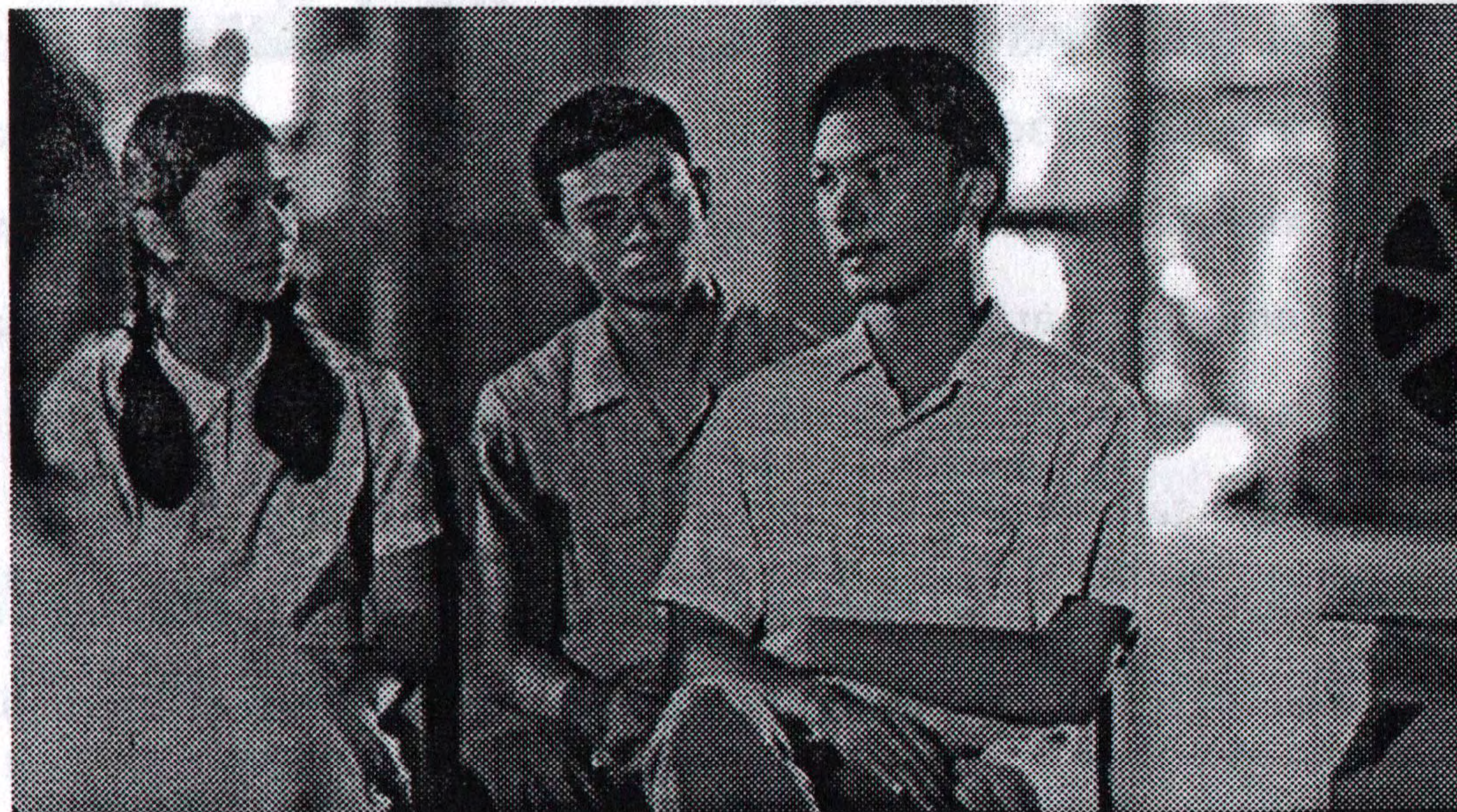
sebuah bioskop. Di daerah-daerah, ruang pemutaran film biasanya dibuat oleh warga atau swadaya masyarakat. Tujuannya agar menonton bersama-sama, menjalin silahturahmi. Setelah lelah bergotong-royong, malamnya mengadakan layar tancep. Ini juga merupakan sebuah ruang pemutaran alternatif yang sangat sederhana dan tentunya terjangkau. Kemudian saat ini ruang pemutaran alternatif tidak hanya dilakukan oleh masyarakat di daerah dengan alasan ekonomi namun juga mulai dilakukan oleh mahasiswa dengan tujuan yang lain.

Cilacap Bakal Punya Bioskop



Sumber : http://purwokertokita.com/bisnis/cilacap-bakal-punya-bioskop.html

Seperti contoh dalam film Gie (2005), karya Riri Riza, menceritakan kehidupan Soe Hok Gie yang diperankan oleh Nicholas Saputra, mahasiswa dari Universitas Indonesia dan seorang revolusioner. Dalam film tersebut, ada scene yang memperlihatkan Gie dan teman-temannya telah selesai menonton sebuah film di kampusnya. Sehabis mereka menonton, mereka langsung berdiskusi tentang film yang mereka tonton tersebut.


Gie dan teman-temannya berdiskusi film

Ruang pemutaran alternatif tidak hanya dilakukan di kampus tapi juga di berbagai ruang seperti galeri, kafe, perpustakaan, maupun di audiotorium suatu lembaga tertentu. Penyelenggaranya pun beragam, mulai dari mahasiswa di kampus, kolelctif, lembaga (bahasa dan seni), forum komunitas bahkan pemerintah daerah. Adanya ruang pemutaran alternatif ini menarik banyak ragam dalam segi penonton, tidak hanya mahasiswa jurusan film dan seni namun mahasiswa dari berbagai jurusan, orang tua, peneliti film sampai orang awam yang biasa menonton di bioskop komersil sekalipun. Sedangkan ruang pemutaran komersil seperti bioskop hanya akan menciptakan penonton yang itu-itu saja, maksudnya karena film yang disediakan pihalc bioskop adalah film yang itu-itu saja. Mainstream.

Dalam ruang pemutaran altematif, film yang diputar berbeda dengan film yang ada di bioskop komersil. Jika di bioskop komersil yang diputar hanya film panjang, ruang altematif akan memutar film-film pendek. Tak jarang ruang alternatif akan ramai penonton untuk sekedar menonton serta mengetahui film-film pendek karya sineas Indonesia. Ruang altematif juga akan memutar film dokumenter dan experimental yang sulit masuk bioskop dan film-film yang mengaitkan isu-isu sensitif maupun berkonten eksplisit. Tapi di beberapa ruang tersebut juga talc jarang yang memutar panjang bahkan film yang pemah diputar di bioskop. Tetapi biasanya selesai menonton, dalam ruang tersebut juga diadakan diskusi film. Kegiatan diskusi film ini hanya ada dalam ruang pemutaran alternatif dan tidak disediakan di bioskop pada umumnya.

Dengan adanya pemutaran film di ruang altematif inilah masyarakat dapat merasakan gejola berkesenian, meningkatnya budaya menonton dan menghargai film, meluasnya wawasan masyarakat

serta menumbuhkan komunitas-komunitas film di tengah masyarakat. Beberapa film yang diputar juga mempunyai tujuan khusus untuk menyadarkan mental masyarakat yang lemah, karena dalam ruang ini film yang diputar biasanya merupakan film yang sifatnya lugas dan jujur tanpa adanya batasan antara penonton dan filmmaker. Kemudian masih banyak lagi manfaat yang dirasakan oleh mahasiswa sebagai bagian dari masyarakat. Film dalam sifatnya yang massif menawarkan berbagai kesulitan untuk dikendalikan. Film bisa mempengaruhi pola pikir masyarakat seperti hal-nya hasutan dan agitasi yang dikemas dalam cerita-ceritanya yang bersifat audiovisual. (Prakosa, 2004: 43). Maka dari itu, film hams dimaksimalkan dengan bails, entah itu disajikan di bioskop maupun ruang-ruang alternatif. Mahasiswa memanfaatkan media film untuk bahan pembelajaran dan pengkajian suatu sejarah atau isu-isu dalam masyarakat. Ruang alternatif ifli juga merupakan sarana bertemunya mahasiswa dari berbagai kampus untuk berdiskusi, sating mengenal dan memperluas relasi. Dalam ruang kelas biasanya diskusi juga terjadi antara mahasiswa dan pengajar sehingga mahasiswa mendapatkan ilmu lebih dari pengajar yang sering disebut profesional. Kita harap saja.

Ruang pemutaran alternatif yang menyajilcan berbagai jenis film yang "bebas" serta adanya diskusi ini telah membawa banyak sekali manfaat bagi mahasiswa dan masyarakat, bahkan telah menjadi culture baru. Masyarakat kini telah memiliki pilihan baru untuk menonton sebuah film.

Bioskop atau ruang alternatif?

Nordisk Film: Isbjørnens anatomi

Når Nordisk Film i stumfilmtiden var et af verdens væsentligste filmselskaber, så skyldtes det i mindre grad, at selskabet skabte specielt gode film. Succesen skyldtes en organisering, der var år foran dens tid. At Nordisk Film i sin tid blev et af verdens største filmselskaber skyldes i høj grad, at den entreprenante stifter Ole Olsen kastede sig ind i filmbranchen på et tidspunkt, hvor den oplevede en kolossal vækst. Men at Nordisk Film kunne opretholde sin position gennem en længere årrække skyldes den måde, som filmselskabet var organiseret på, som gjorde det muligt at omstille sig i forhold til, hvordan den internationale filmbranche udviklede sig. Det er antagelsen i Isak Thorsens afhandling 'Isbjørnens anatomi', som han forsvarede i august på Københavns Universitet. Isak Thorsen har haft adgang til et omfattende kildemateriale.

Først og fremmest Nordisk Film

Samlingen på Det Danske Filminstitut, som indeholder store dele af selskabets bevarede kontorarkiv. Men også materiale fra blandt andet Rigsarkivet, Bundesarchiv, Nordisk Films Arkiv i Valby og Ole Olsens privatarkiv er blevet inddraget.

Isak Thorsen inddeler Nordisk Films historie i stumfilmtiden i fire væsentlige perioder, nemlig pionértiden, reorganiseringen i forbindelse med de lange film, ekspansionspolitikken under verdenskrigen og endelig krisen og tiden derefter.

Ole Olsen grundlagde Nordisk Film i 1906.

Han havde før ernæret sig som teltholder på markedspladser, og i 1905 åbnede han Danmarks anden biograf, Biograf-Theatret i København. Imidlertid var det svært at skaffe film hjem fra udlandet til biografen, og derfor kastede Ole Olsen sig selv over filmproduktionen. I løbet af forbløffende kort tid formåede han både at etablere et studie i Valby, en kopifabrik i Frihavnen, hvor filmene blev fremkaldt, klippet og kopieret, og at oprette filialer i Berlin, Wien, London og New York.

»Grundstenene til firmaet lægges i løbet af kun et år, og man bliver hurtigt i stand til at producere gennemsnitligt 60 fiktionsfilm årligt, hvilket er ret imponerende, når man kun arbejder med ét produktionshold, og at det kun er muligt at optage fra maj til august. Ydermere lavede Nordisk Film lige så mange korte film af aktuelle begivenheder, smukke landskaber osv.,« fortæller Isak Thorsen.

Det var ikke film som kunstart, der lå Ole Olsen allermest på sinde.

Ikke desto mindre har Nordisk Films storhed og fald traditionelt været forklaret med filmenes kunstneriske niveau.

Isak Thorsen vil ikke sige, at filmenes kunstneriske værdi har været underordnet, og han mener, at en af grundene til, at selskabets udvikling har været forklaret ud fra filmenes kvalitet, er, at den virksomhedsmæssige side af selskabet stort set er ubeskrevet: »Filmenes kvalitet var bestemt en forudsætning for Nordisks succes, men nok så vigtig var selskabets organisering af filmproduktionen, den måde, man havde opbygget distributionsnetværket på, og de forretningsmæssige dispositioner, man foretog. For det var Nordisks organisation, der sikrede, at der blev produceret film i så stor en mængde, og at filmene nåede så vidt omkring i verden,« siger Isak Thorsen.

Den lange film

Nordisk Films virkelige storhedstid starter i begyndelsen af 1910'erne, hvor selskabet startede produktionen af lange film, det der med tiden bliver til spillefilm.

Kutymen i den internationale filmbranche indtil da er, at filmene ikke må være længere end, hvad der kan være på en filmspole, mellem 5 og 12 minutter. De lange film var i begyndelsen ca. 35 minutter lange. I løbet af 1911 var længden af enkelte af de lange film nået op på over 1000 meter - omkring en times tid. Og i 1913 kunne Nordisk med prestigeprojektet Atlantis udsende sin første film på over to timers varighed.

Nordisk opfandt ikke den lange film, men det var det første af de store filmselskaber, der omlagde sin produktion i forhold til det nye format.



Før Ole Olsen grundlagde Nordisk Film i 1906, ernærede han sig som teltholder på markedspladser. (Foto: Nordisk Film)

»Overgangen til lange film førte gennemgribende omvæltninger med sig inden for både produktion, distribution og forevisning af film,« siger Isak Thorsen.

For at planlægge filmproduktionen etablerede Nordisk blandt andet en manuskriptafdeling, der havde klare retningslinjer med hensyn til indholdet af filmene:

»Nordisk forsøgte både at tilfredsstille publikum og censorer rundt om i verden. Retningslinjerne giver klare dessiner om, hvilke typer film man skal lave for at tilgodese de enkelte markeder. Man laver alternative slutninger, for eksempel russiske slutninger til det russiske marked for at tækkes den russiske folkesjæl, eller man laver flere udgaver af de samme scener, hvis man forudser, at en bestemt scene ikke vil gå igennem censuren på et bestemt marked. Og man lytter meget til filialerne, der for eksempel kan klage over, at en skuespiller, man har vænnet sig til som helt, nu pludselig spiller skurk. Det er faktisk en meget tidlig måde at lave markedsundersøgelser på,« siger Isak Thorsen.

»Med den lange film opstår der det, som man kalder 'filmsfabrikken' i Valby. Man har en manuskriptafdeling, der sidder og laver manuskripter - og nogle forfattere specialiserer sig i udelukkende at skrive komedier, andre i litterære adaptioner. Man har et fast kompagni af instruktører, skuespillere, fotografer, håndværkere, og man har fået fem forskellige scener, så man kan have fem

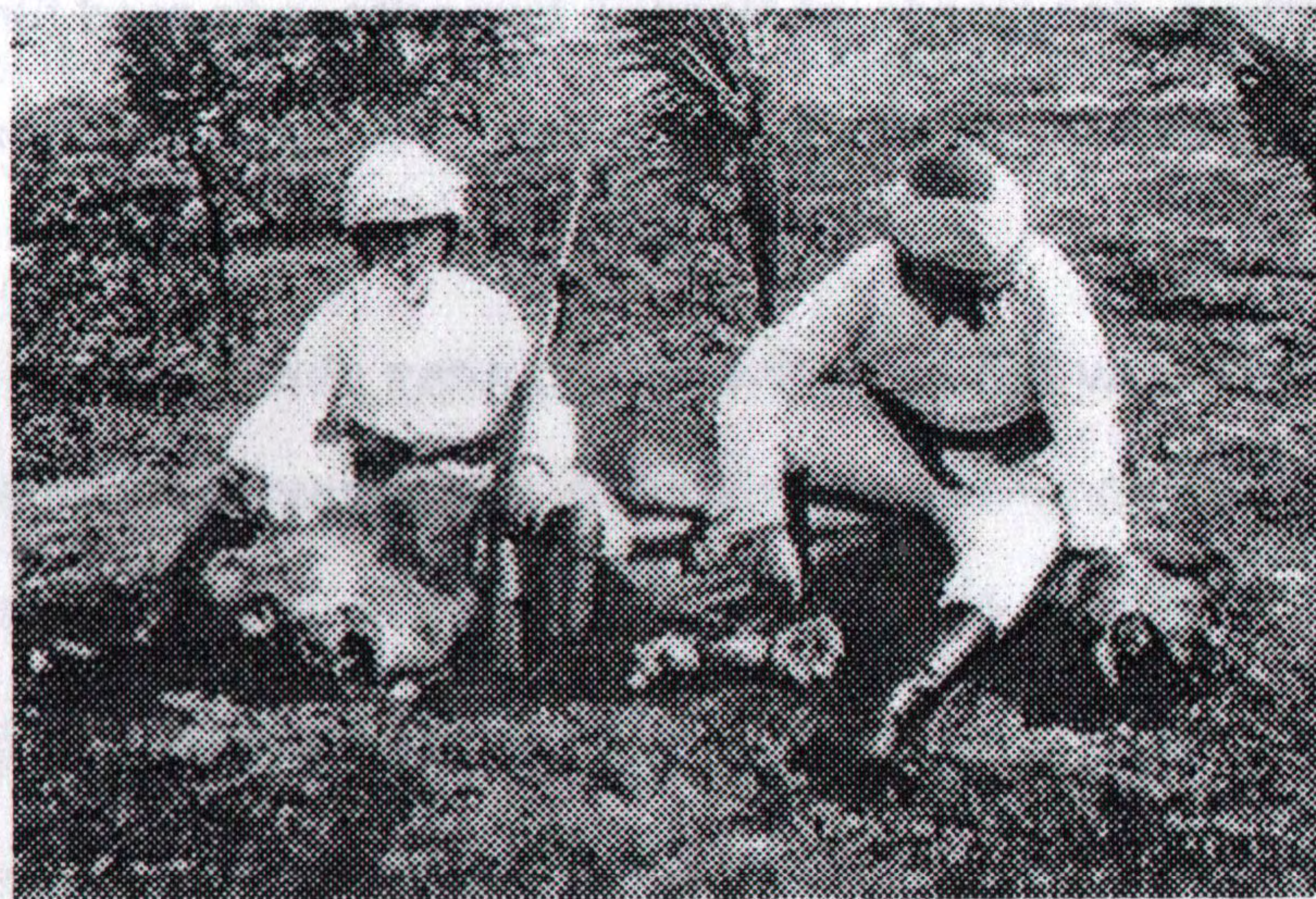
produktioner kørende sideløbende. Det giver en enorm volumen i produktionen. Produktionen topper med 174 film i 1915, hvoraf 96 af dem er lange film, og det svarer stort set til, at selskabet kan lave to spillefilm plus det løse hver uge. Det er en meget meget effektiv måde at lave film på, som foregriber Hollywoods produktionsmåder med en centralt styret afdelingsopdelt produktion,« fortæller han.

»Forudsætningen for at opretholde så stor en volumen er, at man kan afsætte filmene. Nordisk får en konkurrencefordel ved at være de første, der starter med lange film. Da de franske filmselskaber, som ellers dominerer verdensmarkedet, kommer ud med deres første lange film i efteråret 1911, har Nordisk allerede lavet 36 lange film. Den konkurrencefordel gør, at selskabet er i stand til at lave nogle kontrakter, som løber i årevis ud i fremtiden, hvor distributører eller agenter forpligter sig til at aftage et bestemt antal lange og korte film. Kontrakterne minder om den 'blind selling', hvor agenter køber film ubeset, og 'block booking', hvor man for at få de attraktive film bliver nødt til aftage en række mindre attraktive film, som man senere kan finde i det amerikanske studiesystem. Det er ved denne omlægning omkring 1910, at Nordisk virkelig bliver en af de store spillere på verdensmarkedet, og det er det, der for alvor sætter dansk films guldalder i gang,« siger Isak Thorsen.

Ekspansionen under krigen

Danmarks neutralitet satte Nordisk Film i en gunstig position under Første Verdenskrig, hvor selskabet kunne opretholde sin eksport af film til udlandet samtidig med, at store markedsandele blev frigjort, da de franske filmselskaber måtte trække sig tilbage fra Centralmagterne og Rusland.

»Det skaber mulighed for Nordisks anden store reorganisering. Selskabet foretog en kapitaludvidelse og pengene blev brugt til at øge produktionsfaciliteterne, sådan at den gunstige position kunne udnyttes. Samtidig begynder Nordisk at opkøbe og investere i selskaber og biografer i Tyskland, Centraleuropa, Rusland og Sverige, hvorved Nordisk bliver både et multinationalt og vertikalt integreret selskab - altså et selskab, der har kontrol over både produktion, distribution og forevisning. Og dermed fik det del i indtægterne på alle niveauer i værdikæden,« siger Isak Thorsen.



Ole Olsen instruerede i 1907 stumfilmen Løvejagten. Det skabte stor debat, og da en dyreværnsforening klagede over dyremishandling, nedlagde jusistsministeren forbud mod indspilningen. Det lykkedes trods alt at få filmen færdig, og den blev solgt i 259 kopier, hvilket var et uhørt antal på den tid. En verdenssucces var skabt. (Foto: Nordisk Film)

Som krigen skred frem, begyndte forretningerne i Tyskland dog også at skabe problemer for Nordisk. I England blev selskabet opfattet som et delvist tysk selskab, i Frankrig blev Nordisk sortlistet på grund af sine tyske interesser, og i Tyskland så filmbranchen selskabets ekspansion som en trussel mod den nationale filmindustri. Investeringerne i Rusland blev tabt efter revolutionen, og i krigens sidste år overtog den tyske stat Nordisks forretningsnetværk af produktionsselskaber og biografer i Tyskland og Centraleuropa, fordi den tyske generalstab ville skabe en ny propagandaorganisation, og Nordisks forretningsnetværk skulle være rygraden i organisationens filmafdeling.

Alt i alt medførte krigen store tab for Nordisk, samtidig med at den europæiske filmindustri tabte sin dominerende position på verdensmarkedet til de amerikanske filmselskaber. Afsætningen af filmene, der havde været forudsætningen for den store produktion, var nu væk. Håbet om at genvinde en international position fejlede dog ikke noget.

Nordisk nedprioriterede og omorganiserede sin filmproduktion og satsede efter krigen enorme summer på at blive et filmhandelshus, der skulle købe og distribuere andre selskabers film og på sigt indgå i et storslået dansk-tysk-amerikansk filmsamarbejde.

Men hvor der frem til verdenskrigen næsten havde været grænseløs samhandel mellem verdens lande, blev handlen med film efter krigen præget af toldmure og importbarrierer. Nordisk investerede millioner af kroner i amerikanske film, som det kunne oversvømme Tyskland og Centraleuropa med. Men

kombinationen af et importforbud, der gjorde, at Nordisk brændte inde med filmene, og store tab på den inflationsramte tyske valuta knækkede Nordisk Film som et betydende internationalt filmselskab.

Arven efter Nordisk Film

På trods af den imponerende produktion, knap 1800 film, som Nordisk Film havde i sine velmagtsår, er det ikke nogen stor kunstnerisk arv, som selskabet leverer videre. Isak Thorsen skriver, at Carl Th. Dreyer allerede i 1920 fældede sin dom over dansk film og dermed indirekte filmene fra Nordisk. Efter Dreyers opfattelse havde dansk film haft alle muligheder, men manglede personen med »Myndighed, Smag og Kultur«, der kunne hæve »Filmen op i en højere Sfære.«

De danske filmfabrikker fortsatte i de samme spor, og nu havde film fra Danmark opnået et katastrofalt dårligt ry.

Thorsen citerer Dreyer for følgende i en artikel i Dagbladet:

»Filmenes kvalitet var bestemt en forudsætning for Nordisks succes, men nok så vigtig var selskabets organisering af filmproduktionen, den måde, man havde opbygget distributionsnetværket på, og de forretningsmæssige dispositioner, man foretog.«

Isak Thorsen

»En tvivlsom Odeur klæbede stadig ved dansk Film og skræmmede Intelligensen bort - denne Odeur, der er saa vedhængende, at publikum i vore mere kræsne Nabolande endnu holder sig for næsen bare de ser en Reklameplakat for en dansk Film.«

Og filminstruktøren Benjamin Christensen citeres for i et interview i 1918 at sige:

»'Fabrikation af Films' er et overstaaet Stadium. Fabrikationsprincippet er godt, naar det er Automobiler og Glødelamper, det gælder, men for Fremstilling af Films afhænger alt nu af Kunstneren.«

Der er i det hele taget stor enighed blandt både toneangivende filmfolk i tiden og senere filmhistorikere om, at det kunstneriske niveau lod meget tilbage at ønske, og at Nordisk Films tilbagegang skal ses i det

lys. Isak Thorsen mener dog ikke, at filmenes kunstneriske kvalitet var altafgørende for selskabets tilbagegang:

»Den kunstneriske kvalitet var svingende gennem alle årene, og det vil derfor være for ensidigt at forklare op- og nedture udelukkende ved hjælp af filmene. Det er da også derfor, jeg har beskæftiget mig med den virksomhedsmæssige side af selskabet og fundet en stor del af forklaringen på Nordisk Films succes i selskabets evne til at organisere og forandre sig.«

»Tabet af afsætningsmarkedet til den amerikanske filmindustri efter Første Verdenskrig bliver dødsstødet ikke kun for Nordisk, men for den samlede europæiske filmindustri,« siger Isak Thorsen, der mener, at selvom den kunstneriske arv måske har været begrænset, så har Nordisk Film alligevel givet noget videre til nutidens danske film:

»Jeg tror, at bevidstheden om, at Nordisk Film var et stort internationalt selskab præger vores tilgang til film. Vi tænker, at det kan lade sig gøre at slå igennem, selvom vi kommer fra et lille land.«

Lavet i samarbejde med **Magasinet Humaniora.**

Nowa fala w polskim filmie?

Krytycy orzekli na ogól zgodnie, że w ciągu ostatniego sezonu na tle produkcji raczej przeciętnej pojawiło się kilka filmów, które być może zapowiadają ożywienie naszej sztuki filmowej. *Salto*Konwickiego oraz *Walkower* i *Rysopis* Skolimowskiego obudziły nowe nadzieje. Filmy te były przyjęte z zainteresowaniem za granicą (gdzie już od dawna nasza produkcja nie odnosi sukcesów), zaś zdaniem „Cahiers du cinema" *Walkower* był to jedyny oryginalny film na festiwalu w Cannes.

Z okazji tej mówiono o odrodzeniu „szkoły polskiej", która w latach 1955-1960 przyniosła pierwszy autentyczny sukces światowy naszej kinematografii. Zestawienie nowych filmów z roku 1965 z daw-niejszymi może być zaskakujące, bo wydaje się, że nie mają one nic wspólnego z tragiczną tonacją wielkich filmów rozrachunkowych. Jednak przy bliższym rozpatrzeniu okazuje się, że te nowe dzieła znajdują się stale w kręgu podobnej tematyki i mają podejście moralne łączące je z charakterystycznymi pozycjami „szkoły polskiej".

Stylistyka nowych filmów jest jednak inna niż przed pięciu laty: pojawiły się wpływy przypisywane przez krytykę inspiracji awangardowych filmów francuskich (nie włoskich ani angielskich) „nowej fali" i z okazji tej padły nazwiska: Truffaut, Godard, Alain Resnais. Zestawienie tych dwóch kierunków – „szkoły polskiej" oraz europejskiego laboratorium – dało nową tonację, odświeżającą polską sztukę filmową, i więcej, owe dziwne przemieszanie doświadczeń przyniosło sposób patrzenia dotychczas nieznany w kinie, który może dostarczyć ciekawych niespodzianek. Spotkanie tych dwóch stylów wydawało się bowiem niemożliwe, nawet paradoksalne. Połączenie ognia z wodą.

Siłą i charakterystyką „szkoły polskiej" był bowiem jej wielki temat: porachunek z kompleksem wojny, tkwiącym w świadomości narodowej – obsesyjny, gorzki, brutalny. Krytycy zachodni orzekli, że filmy tej grupy przyniosły obraz moralności na tle wojny tak gwałtowny, bezwzględny i nawet masochistyczny (mówiono o wojennym urazie chorobowym, którym dotknięci są Polacy), jakiego nie znała kinematografia: „szkoła polska" dała ton, który określano jako „agresywny pacyfizm", wkład do sztuki

antywojennej jeden z najbardziej dobitnych w ostatnich dziesięcioleciach. „Nowa fala" natomiast nie interesuje się problemami urazów społecznych: zagłębia się ona w analizę psychologiczną, delikatną, rafinowaną, przenikliwie drobiazgową, jakiej jeszcze nie uprawiano w sztuce filmowej w ciągu jej dziejów.

Tutaj filmy „nowej fali" spokrewnione są z poszukiwaniami literatury najnowszej, „nowej powieści", czy „antypowieści". Jej charakterystyczną cechą jest „ciągłość strumienia świadomości", próba odtworzenia odczuwania, w sposób nieuporządkowany, od środka, tak jak wyglądałoby to w mechanicznym zapisie, robionym na przykład w celach klinicznych, gdy notuje się przebieg gorączki chorego z minuty na minutę, nie przypisując temu czy innemu momentowi większego dramatycznego znaczenia. W filmach „nowej fali" spotykamy się z przemieszaniem rzeczywistości i marzeń sennych, obiektywnego zapisu i halucynacji, teraźniejszości, przeszłości i przyszłości, akcji współczesnej i wspomnień: porządek chronologiczny został zastąpiony porządkiem skojarzeń, zniknęła także konsekwencja narracji. Obrazy powtarzają się z uporem, jak bywa gdy jesteśmy ogarnięci myślą obsesyjną i wracamy do tego samego wspomnienia (na przykład w filmie Robbe-Grilleta *Nieśmiertelna* bohater wykonuje ten sam gest wyrzucania zmiętej kartki papieru, na której jego dziewczyna napisała parę słów, łącznie 12 razy w tym samym ujęciu). Sceny, które zaczynają film, mogą się okazać końcem akcji, i odwrotnie. Te raptowne skoki myślenia odbywają się w sposób ciągły, niepoprzedzone ostrzeżeniem, przygotowaniem widza: w dawnych filmach bowiem, gdy akcja bywała przerwana rozmyślaniem, bohater podpierał się łokciem, aparat fotografował zbliżenie jego spojrzenia nagle zastygłego i pojawiała się mgiełka mająca oznaczać, że przechodzimy we wspomnienie. W filmie „nowej fali" łączenie to odbywa się raptownie, bez ostrzeżenia, nerwowo, tak że widz nie zawsze orientuje się od razu, czy ogląda rzeczywistość czy halucynację, współczesność czy przeszłość. Żaden z tych obrazów nie jest też opatrzony jakimś specjalnym akcentem, toczą się one z podobnie wyrównaną monotonią.

Mimo że styl ten wygląda na skrajnie osobisty, teoretycy „nowej fali" twierdzą, że ich ambicją było tylko przybliżyć się do prawdy odczuwania i rozbić fałszywe konwencje: ich celem ma być realizm. Czy nie tak właśnie ludzie rozmyślają, zagłębieni w swój świat wewnętrzny – jak to widzimy w filmach „nowej fali"? Ideałem tego kierunku byłaby mechaniczna notacja rzeczywistości, jak ona biegnie z minuty na minutę, i widzimy próby wprowadzenia

takiego sposobu patrzenia w skrajnym kierunku ,,nowej fali", w „cinema-verite”, które uprawia chaotyczne zbieranie wywiadów przez wystawienie aparatu na ulicy i fotografowanie potocznych rozmów z wszystkimi ich błędami, bałaganem i przypadkowością (film Markera *Piękny maj,* złożony ze spotkań z przechodniami na ulicy paryskiej w ciągu paru dni maja; w Polsce pionierami tego gatunku byli dokumentarzyści – Karabasz, Jaworski i inni, których krótkie filmy obeszły ekrany światowe).

Jak jednak ten styl zastosować do widzenia społecznego, uprawianego tradycyjnie przez film polski? Bo mimo że autorzy „nowej fali” powołują się na realizm, nie da się zaprzeczyć, że uprawiany przez nich styl nadaje się przede wszystkim do subtelnej analizy osobistego stanu ducha, do notacji drgań wewnętrznych, do wgłębienia się w ukryty świat prywatny: stąd jego określenie cokolwiek ironiczne jako „antyfilmu”, przeciwnego zasadom widowiska. Styl podobny, zdawałoby się, nie może mieć nic wspólnego z patetycznym dramatem wojennym, tak jak pokazywała go „szkoła polska”. Tymczasem ryzykowny eksperyment połączenia dwóch stylów, na pozór wbrew ich indywidualnej logice, został jednak dokonany przez polskich artystów w paru ostatnich ich filmach.

Wystąpił on już w powieści, która wywołała dyskusję: *Sennik współczesny* Tadeusza Konwickiego, pisarza i filmowca zarazem (również Skolimowski, autor *Rysopisu* i *Walkowera,* rozpoczął karierę jako poeta liryczny). W *Senniku* Konwicki podejmuje główny temat uprawiany przez artystów „szkoły polskiej”: szok moralny spowodowany wojną. Ale tym razem nie jest to tragiczna i beznadziejna historia klęski, jak zwykle pokazywały ją dzieła tego kierunku. Konwicki daje obraz wypadków w formie chaotycznie porwanych strzępów wspomnień, jakby bohater, pogrążony w malignie, z trudem rekonstruował przeżycia, które nim wstrząsnęły i były dramatycznie kluczowe w życiorysie jego i jego pokolenia. Tak więc dzięki zastosowaniu języka „nowej fali” obraz wojny uzyskuje tu inny wymiar: z jednej strony ma on ton gorączkowej, histerycznej bezładności, która jest rezultatem wzburzenia wrażliwości bohatera w zetknięciu z szokiem wojny, z drugiej zaś – jednocześnie – oddala się on na dystans, staje się półrealny, jego kontury zacierają się, niby w halucynacji.

Tak więc wykorzystanie stylu „nowej fali” pozwoliło Konwickiemu na nowe spojrzenie na wielki obsesyjny temat polski: z odległości czasu, który mija. Jest to niejako rewizja urazu wojennego, z punktu

widzenia stanu ducha dzisiejszego: zabieg leczniczy, terapeutyczny, zmierzający do oswobodzenia się od osadu stale paraliżującego życie wewnętrzne, i życie w ogóle, Polaka-świadka, uczestnika, ofiary wojny. Oddalanie się kompleksu wojny jest też tematem filmu *Salto.* Mamy tu scenerię symboliczną, oznaczającą Polskę i jej mieszkańców z ich typowymi postawami. Konwicki posługuje się metaforą małego miasteczka (co jest autobiograficzne, bo pochodzi on z Wileńszczyzny). Bohater z urazem wojennym zaś, który się tu pojawia, to tradycyjna figura „szkoły polskiej" – grany zresztą przez Cybulskiego, klasycznego już niejako aktora owego wielkiego cyklu *(Popiół i diament).* Środowisko pokazane w *Salcie* nie jest jednak tragiczne i absurdalnie heroiczne, jak bywało w dawnym filmie polskim: jest zdziwaczałe, chorobliwe, z bliznami psychicznymi pozostałymi po straszliwych latach. W owym społeczeństwie, nabrzmiałym dramatem, które kultywuje swoją tragedię przetrawiając ją wciąż – nie ma jednak owego dramatu w gruncie rzeczy: wszystko, co opowiada symboliczny Kowalski-Malinowski (o dwóch nazwiskach najbardziej banalnych), wszystko, co usiłuje przedstawić w sposób zdemonizowany – rozładowuje się jako blaga, niepewność, mętny koszmar senny. Trzej wykonawcy wyroku w coraz to innych uniformach (niemieckich, partyzanckich, polskich), przygotowujący się do rozstrzelania bohatera, zjawiający się niby sen pośród jawy, wreszcie nigdy nie strzelają. Skarbu, którego szuka bohater, nie ma, broń, z której usiłuje go

zgładzić miejscowy zawistny artysta, nie zabija, i tak jest ze wszystkim. Przeszłość staje się fikcją – zdaje się mówić Konwicki, my z naszymi wspomnieniami zmieniamy się w cokolwiek śmiesznych neurasteników, tkwimy w atmosferze mętnej zawiesiny, w której „nic się nie dzieje", i coraz bardziej staje się niepewne, czy w ogóle coś było. *Salto* okazuje się wreszcie satyrą na ową samorefleksję, na kokieteryjne rozczulanie się, litowanie nad samym sobą, które tak lubią Polacy, na ów żałosny kult wspomnień łączący nas z przeszłością, który zamienia Kowalskiego-Malinowskiego i jego wioskę w dziwaczną błazenadę. W *Salcie* język pokrewny „nowej fali" służy niespodziewanie wezwaniu, by otrząsnąć się z dusznego półmroku psychologicznego, z cienia wojny padającego wciąż na życie dzisiejsze.

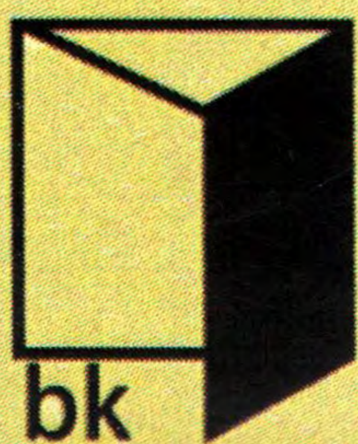
Tak więc *Salto* Konwickiego przynosi wzbogacenie tematu wojny, dzięki wykorzystaniu postawy oraz zdobyczy stylistycznych równoległych do tych, jakie uprawia „nowa fala". Jeden z krytyków pisze, że Konwicki pokazał temat odchodzący w przeszłość, lecz stale dręczący Polaków, za pomocą spojrzenia i wrażliwości dzisiejszej, a to było możliwe dzięki koncepcji dzieła podobnej do tej, jaką znajdujemy w filmach „nowej fali". Nie inaczej – mimo wszystkich różnic – postępuje Skolimowski, młody reżyser, który ledwie ukończył Szkołę Filmową, w filmach *Rysopis* i *Walkower*. I tutaj mamy wzbogacenie tematu tradycyjnego za pomocą środków wyrazu sztuki filmowej ostatnich sezonów.

Skolimowski, który reprezentuje pokolenie dojrzałe już po wojnie (gdy Konwicki należy do owego wojennego), podejmuje temat, który powraca w sztuce krajów socjalizmu: adaptacja jednostki do wielkich przedsięwzięć społecznych. Temat ten, traktowany z reguły schematycznie, Skolimowski potrafił odświeżyć, odrodzić, nadać mu nową wartość artystyczną, właśnie dzięki wykorzystaniu stylistyki „nowej fali", zresztą w jej formule bardziej „literackiej" (Skolimowski zbliża się do Truffauta). Skolimowski umieszcza swojego bohatera (*Walkower)* na tle przysłowiowej „wielkiej budowy", w kombinacie, który właśnie przystępuje do pracy i mobilizuje ludzi. Andrzej Leszczyc zjawia się tu jako rajzer bez celu, w przejeździe pociągiem. Jest on scharakteryzowany jako w gruncie rzeczy pasożyt wegetujący na marginesie przesunięć społecznych: uczestniczy w zawodach bokserskich „pierwszy krok" (których celem jest dostarczenie robotnikom rozrywki sportowej), będąc właściwie zawodowcem: toteż podróżując z miejsca na miejsce odnosi łatwe zwycięstwa i pobiera nagrody przeznaczone dla początkujących amatorów.

Sytuację tego młodego, wahającego się człowieka można by określić jako kokieteryjną nierównowagę niestałą: Andrzej nie jest zrewoltowany, nie jest zawodowym oszustem, nie jest definitywnie wykolejony: jest niezdecydowany i ogranicza się do wegetacji obok, do drobnej nieregularności, do swego rodzaju włóczęgostwa na marginesie socjalizmu. Postać ta przedstawiona jest jako nadająca się do wzięcia, dusza, którą można zagarnąć. Obecność wielkiego kombinatu jest tu propozycją, której bohater nie przyjmuje jeszcze otwarcie, ale też nie odrzuca: właśnie ten stan ducha pośredni, zawieszony, w połowie drogi, pokazany tu jest z subtelnością, jakiej nie uprawiały filmy podobnego typu, przedstawiające werbunek wahającego się indywidualisty w społeczeństwie socjalizmu. Jest tutaj połączenie wewnętrznej wrażliwości ze świadomością świata zewnętrznego i jego konieczności. Jeden z krytyków określił ton panujący w filmach Skolimowskiego jako „cierpienie i obiektywizm". To osobliwe zestawienie, które w rezultacie daje nową odmianę stylistyki „nowej fali", Skolimowski osiągnął właśnie dzięki połączeniu inspiracji awangardy europejskiej oraz tematyki, którą można określić jako tradycyjną.

Jednak twórczy amalgamat, jaki powstał, nacechowany szczególną poezją, możemy określić jako polską odmianę „nowej fali", niepodobną w swoim lirycznym charakterze do żadnej innej kinematografii.

Zygmunt Kałużyński


bk